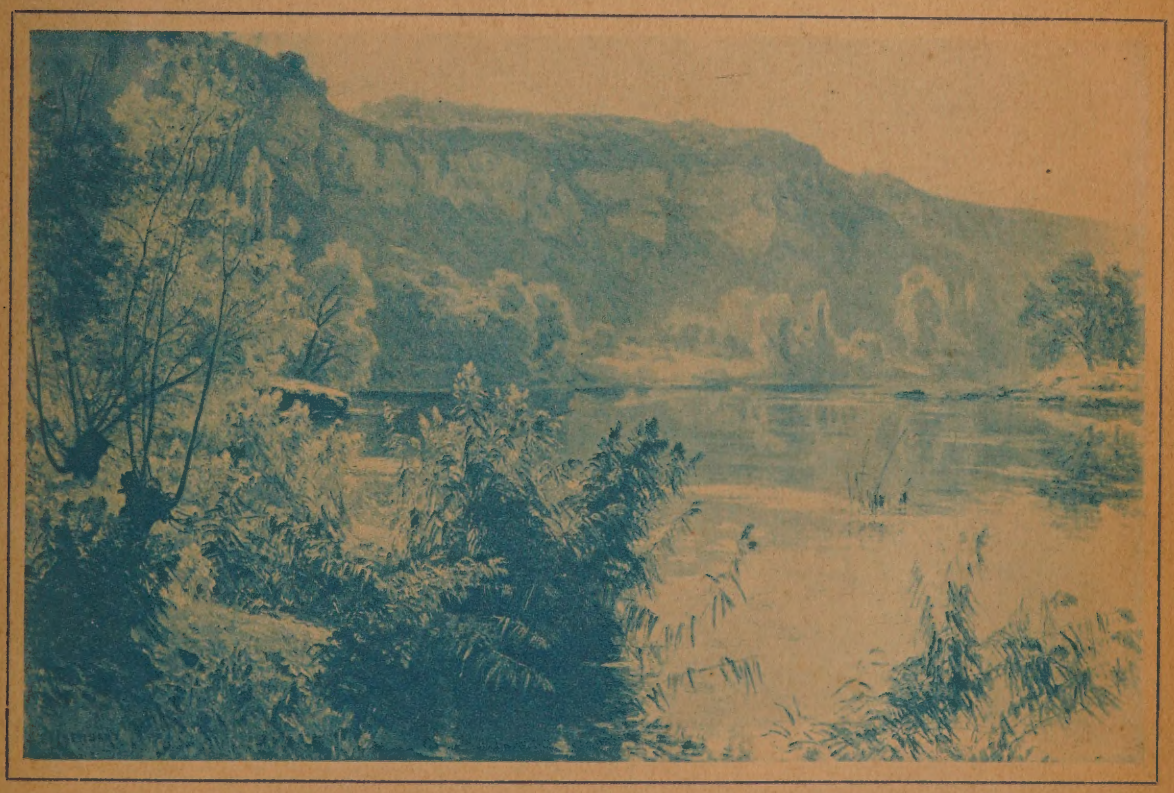
anxa
88-B
1827

WILLIAM RITTER

UN PEINTRE FRANC-COMTOIS

EMILE ISENBART



GENÈVE
ÉDITIONS BOISSONNAS

BESANÇON
LIBRAIRIE MARION

Herbert Gröger

EMILE ISENBART

WILLIAM RITTER

UN PAYSAGISTE FRANC-COMTOIS

EMILE ISENBART

QUARANTE PLANCHES HORS TEXTE

1922

GENÈVE
ÉDITIONS BOISSONNAS

BESANÇON
LIBRAIRIE MARION

IL ne s'agit pas plus ici d'une biographie détaillée que d'un travail de famille, mais bien d'une étude, sommaire et personnelle, de l'œuvre d'un artiste dont on a été témoin pendant trente ans du poème de beau labeur silencieux, un artiste que l'on a appris à admirer autant qu'on l'estimait et à aimer toujours davantage. Il s'agit avant tout des quelques généralités qui peuvent aider ceux des lecteurs qui n'auraient pas vu d'originaux d'Emile Isenbart à se les représenter et à se faire une idée de l'œuvre entier d'après quarante reproductions typiques de l'ensemble.

Pour un catalogue complet et chronologique de l'œuvre, nous renvoyons à l'excellente notice de M. Edmond Chapoy. Nous nous sommes étudié, la place nous étant mesurée, à ne rien répéter de ce qui a été dit par d'autres et avons supprimé tous les témoignages honorifiques dont on eût pu farcir ces pages. Ce petit livre n'est pas affaire de vanité, mais de sincérité. Nous regrettons particulièrement de n'avoir pu pour la même raison « situer » Emile Isenbart au milieu des siens, de ses amis et de la société, ni rendre justice à ceux qui lui ont rendu justice et auprès de qui il a trouvé appui moral et réconfort. On ne trouvera cités ici que des noms d'artistes.

Marie-Victor-Emile Isenbart, fils d'un fabricant de meubles de Besançon, est né le 3 mars 1846 dans cette ville où toute son existence, doucement ensoleillée, doucement pluvieuse, s'est passée. La vocation du dessin, qui de bonne heure se manifesta irrésistible chez lui, ne fut pas contrariée. Il eut des leçons du vieux professeur Franceschi dont se souviennent tous les élèves des collèges de la contrée ; il fut l'élève d'Antonin Fanart, artiste dont on méconnaît trop le réel mérite et dont il est, en le surpassant de beaucoup, le direct continuateur. Mais surtout, le point de départ pris chez Fanart, il se forme seul, avec précaution, lenteur, exerçant sur son travail une surveillance aussi étroite que sur lui-même. Il appartient à une seule manière de paysage qui ne fait qu'un avec son amour de la nature et celui-ci avec l'amour de son pays. Pendant quarante-trois ans, de 1872 à 1914, il expose régulièrement au Salon ses deux tableaux, résultat de la moisson d'études annuelles. Puis dernier envoi régulier en 1920. Celui de 1921 sera posthume. En 1909, la décoration du Palais de Justice de Besançon est décidée. Emile Isenbart s'en charge gratuitement. Il y travaille dès 1910 et, le 10 janvier 1914, elle est inaugurée solennellement. Le *Cours du Doubs* en est le thème. Le triptyque se décompose ainsi : *Besançon, Amont, Aval.* C'est un chef-d'œuvre. Il résume une carrière comme il

résume le paysage franc-comtois. Qui l'a vu sait désormais l'essentiel d'Isenbart. Mais il serait bien dommage de n'en savoir rien d'autre.

Les hivers se passent à Besançon, les étés dans la montagne franc-comtoise, au Bélieu, à Plaimbois, dans la vallée de la Loue. Il y a des saisons en Bretagne aussi, des voyages et séjours en Auvergne, dans le Midi, en d'autres régions de Franche-Comté et du Jura. Il y a des excursions en Suisse, une saison d'Algérie, des séjours à Munich, une fugue à Venise. L'œuvre raconte tout cela et nous l'allons directement consulter.

Quand pour la première fois, du sourire accueillant des fleuves de France ou des lacs de Suisse, on arrive à la grande monotonie lente du plateau franc-comtois, le cœur se serre indiciblement au vent aigre qui balance les grappes rouges des sorbiers, à ces enclos de pierre sans presque aucun arbre fruitier, à ces petits carrés de choux près des toits bas, à ces asters prématurés dans le brouillard de Septembre et à ces déploiements infinis, à la ligne molle et dure à la fois — molle de contour, dure de valeur — de forêts mêlées de pâturages sur l'horizon; un horizon plus souvent boudeur que riant et, même quand il est riant, dégageant cette sorte d'appréhension des pays où la nature s'apprête aux aspects déshérités du Nord. Contrée âpre et revêche déjà, où d'exceptionnels pommiers n'arrivent jamais à la maturité de leurs pommes vertes et d'exceptionnels cerisiers jamais qu'à de pauvres petites cerises tout en noyaux; où les villages ne sont faits que de métairies du type jurassien, la grange, l'étable et l'appartement voisinant sous le même vaste toit, jadis de bardeaux avec quelques grandes pierres grises posées là pour résister au vent; où tous les clochers, carrés et courts, têtus et coiffés de barettes à angles curvilignes, répètent en petit celui de la Métropole de Besançon. Combien en est-il passé dans les études et tableaux d'Emile Isenbart de ces petits clochers, à calotte ronde sur plan carré, si caractéristiques du diocèse de Besançon ! Et comme il aima les recueillir jusqu'en ses suprêmes dessins, les derniers beaux vieux toits, gris argenté et noirs, des métairies écartées, les dernières où la tuile rouge n'ait pas encore pris la place des « tavillons », du patriarchal bardeau !

C'est que, de ce pays sombre et rude, d'un tel contraste avec le paradis de vignobles et d'arbres en fleurs de la Loue de Mouthiers-Hautepierre et du Doubs de Besançon, il a su exprimer, avec enjouement, toute la paisible grandeur peut-être plus triste encore, plus nue au soleil que sous la pluie; et il l'a fait selon sa

coutume, la parant, grâce à cette continuelle émotion contenue de son cœur, dont est empreinte sa moindre étude, de poésie chaste, de grande poésie simple et spontanée.

La question du sort réservé au nom d'Emile Isenbart peut être à discuter tant que l'on veut, encore que bien oiseuse. Pour lui, comme pour tant d'autres, personne n'en sait rien. On verra. Mais une chose est certaine, c'est que quelque rang que l'avenir lui assigne, ce nom-là survivra. Il est toute une époque de Besançon et tout un filon de l'art français, par le moyen de Besançon et par le paysage que commande Besançon. L'œuvre et le pays vont inséparables.

C'est avant tout le Bélieu. Le village est, à l'issue des bois dont se drape le mont, versé comme à la hottée sur la pente qui domine la tourbière de Noël-Cerneux. Les grandes prairies fleuries, qui s'étalent arrondies dans la dépression, voient en été les scènes de la fenaison les plus variées; en automne la lente errance carillonnante des vaches. Autour des fermes, les jeux des enfants du village, auxquels chaque année ou presque, pendant des mois, se sont mêlés les enfants, plus tard les petits-enfants de l'artiste. Depuis le «communal», comme depuis les fenêtres de la maison, la vue s'étend jusqu'à la troisième chaîne du Jura, celle qui s'incline sur les lacs de Neuchâtel et de Bienne. Au delà des tourbières brunes et du repli où se blottit le petit village de Noël-Cerneux, c'est la côte qui sépare le plateau des gorges du Doubs, puis la sinueuse chaîne de pâturages et forêts qui, de Pouillerel au-dessus de La Chaux-de-Fonds, s'étend en arrière du Locle jusqu'aux Brenets, tandis que son abaissement à gauche découvre le grand Chasseral bleuâtre. Et tel que je viens de décrire ce panorama c'est, tantôt avec un char de foin et des faucheurs au soleil, tantôt avec un avant-plan d'ombellifères dans l'ombre, une série de combien de belles études, antérieures aux années 1891-92, où, toute en longs replis horizontaux, se superpose dans la chaleur dorée du plein été, cette topographie jurassienne, ourlée de forêts sous un ciel à l'unisson, je veux dire où les horizontales, légèrement ondulées, se propagent aux chaînes brisées des nuages, parmi lesquelles s'enfle quelque cumulus neigeux.

Or un tel village, dont l'église du type ordinaire ne fournit que l'occasion d'un clocher dans le site, n'offre aucune architecture autre que rustique; aussi le site est-il tout. Et aux alentours les larges toitures, étalées en circonflexe, prennent leur unique intérêt de se pouvoir isoler à l'angle du champ sur d'immenses étendues de ciel et de pâturages ; et la poésie de ces vieilles demeures naît avant

tout de leur isolement, de leur muet tête-à-tête avec un horizon illimité, où trop de forêts empêchent de voir les hommes et où le crépuscule, comme sur tous les hauts lieux, s'attarde indéfiniment. Les vaches, aux tintinantes clarines, qui broutent toute la nuit dehors, ajoutent à ces soirées comme la musique du silence, juste assez de musique pour que s'en augmente le silence. Des murs en pierre sèche, irréguliers, serpentent, d'un beau gris souple, à travers la verdure trop grasse de ces sols à gentianes jaunes. Une croix penchée s'élève à la coupure d'une barrière qui ne permet pas aux chevaux, qui broutent chez eux, d'incursion chez le voisin. Et ces grands terrains nus, où les vaches rousses et blanches, au premier plan, prennent elles-mêmes quelque chose de végétatif, — comme de la vie à peine dégrossie, encore à moitié prise dans le sol et l'herbe, où elles s'allongent au repos, — se trouvent toujours dominer des étendues bleues, dépressions où déjà un avertissement de la brume ou de la nuit brune séjourne, tandis que se redresse, bleu ou violet, le suivant ressaut boisé. — Je ne décris rien, c'est Isenbart qui peint.

Et puis il y a ce monde du sous-bois auquel l'artiste revenait si volontiers, jamais content du résultat, cherchant encore et toujours quelque chose d'autre sur quoi il n'arrivait pas bien à s'expliquer; car jamais artiste ne fut moins parleur de ses œuvres qu'Emile Isenbart et, sauf peut-être en famille, ne lui est-il jamais arrivé de commenter, ni de justifier un de ses tableaux. Ses sous-bois de sapins nécessairement tirent leur intérêt principal d'une certaine position dans le jeu d'échec des troncs, ou de certains accidents d'éclairage, sinon de leur unité de sentiment. Il faut laisser à toute cette portion de l'œuvre que jamais on ne la croirait aussi variée. Une douzaine d'études de cette nature gagnent à être mises l'une à côté de l'autre et, loin d'engendrer de la monotonie, se font valoir mutuellement. Ici c'est l'isolement en pleine lumière d'un seul tronc énorme et rigide, plastique et comme charnu, et qui tourne si bien, et dont l'attache des branches est si expressive sur fond de sapinière ténébreuse où le soleil n'avive rien d'autre que la verte jeunesse d'un seul sapineau. Au sol, les plantes miroitent d'un ton bleuâtre aux froides argentures tandis qu'un angle de ciel entre les cimes des grands sapins montre une floche des beaux nuages blancs sur bleu. Le soin de ces sols est toujours un sujet d'émerveillement. Tout y a vie; un seul geste, un seul accent parfois suffit ; le geste de la fougère n'est pas celui du framboisier, ni de la ronce noire, et l'accent de l'écorce de l'épicéa n'y est pas celui de l'écorce du sapin blanc; ni l'accent du plein été celui de l'automne, pas plus que celui du matin celui du soir. Ces choses-là, elles vont de soi, dira-t-on. Eh oui ! Mais combien d'artistes

ne s'en soucient pas par défaut d'humilité et de respect devant la création ! On sent si bien que le travail était pour Emile Isenbart une ferveur et qu'observer impliquait adorer. Il n'y a chez lui jamais une erreur de botanique, jamais une invraisemblance d'éclairage, ni de sol, ni de flore. Chez combien d'autres constate-t-on l'incompatibilité de tel sol avec telle fleur et de tel éclairage avec telle saison déterminée par l'ensemble du tableau.

Ailleurs c'est au contraire comme une réception entre eux que s'offriraient les grands sapins. De leur seule réunion autour du sentier, qui débouche sur le pâturage, et du seul éclairage de fête qui les rejoint, les met tous ensemble en valeur, il semble vraiment qu'ils soient là à « faire cercle ». Le souverain, que ce cercle attend et reçoit debout, c'est le rayon rose et ardent, rose du contraste vert, et qui avive jusqu'aux transparences d'émeraude la mousse des racines et des branches et cette sorte de lichen verdoyant qui s'attache aux écailles du sapin rouge.

Après le sous-bois, le marais et, entre deux, la tourbière et encore par la transition du sous-bois marécageux. C'est à ce genre qu'appartient le dernier tableau auquel travailla le Maître. On le trouve à la fin de ce volume avec une des études préparatoires. La caractéristique de ces tableaux de marécages et de tourbières est, comme de juste, dans le terrain plus que dans les essences, toujours le majestueux sapin sans lequel aucun site jurassien n'existe, mais abritant la nervosité, frêle et gantée de blanc, de gentils petits bouleaux nordiques et eux-mêmes sortis des litières roses des bruyères en fleurs et des souples humidités des sphaignes, cette plante extraordinaire, dont toute l'existence altérée semble avoir pour unique mission de créer de la tourbe. Et qu'elle ne puisse s'en douter, sera toujours pour nous une étrange leçon, lorsque nous nous inquiétons aussi de savoir à quoi peut bien servir la condition humaine. La nature nous montre partout de ces existences humbles dont la fin est bien loin hors et au delà d'elle-même.

Au bord de certains trous d'eau, laissés par l'exploitation ancienne, le Maître a su trouver le sujet, tout en sols brousseux et roux de bruyères, de quelques-uns de ses tableaux les plus célèbres. Un délicat ciel d'automne, le profil gris-bleu du Mont Vouillot au fond, une lisière de forêt, il ne lui en faut pas plus pour constituer un ensemble harmonieux dont le véritable intérêt est en un sol de marais fermement établi, un plan après l'autre, et qui fuit bien en un raccourci savant. Et même l'exploitation de la tourbe, avec un avant-plan à tranches coupées droit, a fourni matière à l'un de ses tableaux de jeunesse, cependant l'un des plus hardis et des mieux réussis.

De ces sous-bois et paysages de tourbières, dont il ne s'est jamais lassé et que traverse toute sa vie, — son premier tableau est un chemin plein de petites pierres, une à une, sous des arbres pleins de petites feuilles, deux à deux, et son dernier est ce grand silence matinal de hauts sapins au bord d'une mare —; de cette constante préoccupation de la majesté des forêts jurassiennes; de tant d'arrêts contemplatifs devant des fûts droits, caressés par une lumière, tantôt éclatante comme une fanfare dans un orchestre vert, tantôt de mystérieux soupirail, — la tenue est fort différente. Plus on va vers les dernières études plus la facture en apparaît alerte et simplifiée et plus l'harmonie de l'ensemble résulte d'un grand parti-pris qui rassemble et atténue les contrastes.

La richesse de la matière, la rapidité, la souplesse de la touche se substituent peu à peu au soin minutieusement observateur des débuts sans que se perdent les qualités de délicatesse nuancée. L'artiste se sent enfin chez lui dans son art et s'y promène comme dans une seconde nature. Empiriquement il a acquis la notion d'un certain mélange optique à lui. Autrefois l'harmonie de l'ensemble résultait de la justesse des tons locaux additionnés. Aujourd'hui il sait que l'ensemble peut être tout aussi juste de tons, en soi pas même expressément « naturels », mais judicieusement assortis. Le travail commencé, Isenbart n'hésite jamais, il va sous la dictée concomitante de la nature et de son tempérament, identique à lui-même, sans effort autre que de persévérance, de surveillance de soi-même, d'attention à ce qu'il fait et d'observation de ce qu'il voit. Il n'y aura ni sauts à droite ou à gauche, ni avance ni recul hors d'une certaine moyenne, ni découvertes sensationnelles ou révélatrices. S'agit-il de grand style, il réussira cependant à décorer admirablement, mais à sa manière, qu'on pourrait appeler selon le principe de l'étude agrandie : site choisi un entre cent parce que le plus typique et débarrassé des contingences qui localisent par trop et distraient par les détails. C'est ainsi que le Palais de Justice de Besançon offre une véritable synthèse. Nul doute que ce ne soit une réussite parfaite. A la fois tout Isenbart et à la fois toute la Franche-Comté; ou plus modestement peut-être tout le paysage qui a Besançon pour clef. On pourrait démontrer cette même façon d'agrandir en décoration l'étude, de faire passer un sujet donné de la forme analytique à la formule synthétique dans quelques étapes décoratives préparatoires, le panneau du Casino de Besançon, une pathétique improvisation, et la salle-à-manger de la maison de l'artiste où des sites de Bretagne et de Franche-Comté sont devenus des fables de La Fontaine.

Faut-il s'étonner qu'Emile Isenbart n'ait pas aimé, comme les paysa-

gistes bâlois, de l'école de Bœcklin, les tableaux ou les sols remplis d'une seule fleur? Il n'a jamais fait exception que pour les champs de marguerites, lesquelles d'ailleurs lui étaient un symbole de pureté, de candeur et de vie simple et, pour lui, d'amour puisqu'elles lui rappelaient un nom prédestiné. Et peut-être aussi pour les bruyères des près-bois et les genêts dorés des communaux, qui étaient un signalement jurassique, ou pour les coquelicots mêlés au blé de Jouy-le-Comte sur l'Oise. Mais dans son œuvre, pas plus que dans celle d'autres artistes français, on ne trouverait les champs entiers de pissenlits de Sandreuter, les champs de coquelicots de Gustave Jeanneret, les champs d'esparcette de Paul Robert, ses voisins par delà le Jura, et encore moins les champs de gentianes des artistes bavarois. Il est vrai que le paysage français n'est guère coutumier, comme les plateaux entre Alpes et Jura, de ces véritables orgies de floraisons d'une seule couleur. Et qui n'a vu les champs de pissenlits de Mai, entre Granges et Soleure, ne saurait même concevoir une chose semblable. C'est ce qu'il me répondait une fois que nous travaillions ensemble à l'extrémité du lac de Starnberg en Bavière. Il y avait, là aussi, un de ces sols tourbeux comme il les aimait, mais de tenue alpestre, avec des bouleaux blancs sur des montagnes encore blanches et des nuages encore plus blancs. Mais le sol, encore broui, se développait ocre argenté sous des constellations, des plaques compactes, des nappes déchirées de petites gentianes bleu éblouissant, justement les *bavaricæ* si bien nommées. Or dans son étude il n'avait mis que deux ou trois points bleus, timidement, avec une certaine gêne et prêt à s'en excuser comme d'une faute de goût. Et lorsque je l'entrepris à ce sujet, il répondit : — Que voulez-vous ! Personne n'aurait compris ! Je n'aime pas mettre le public dans l'obligation de demander ce que c'est. J'ai l'air d'avoir cherché des extravagances... — Et comme j'essayais de rétorquer : — On ne peut pourtant pas changer la Bavière ? Ailleurs tout est en marguerites ou en ombellifères, ici tout en gentianes. — Eh bien justement, laissons-les aux artistes allemands ! — Mais vos marguerites ont été exposées à Munich où elles ont eu grand succès. — Oui, mais tout le monde a compris. Les marguerites sont de partout. Personne ne comprendra ces sols bleus en France.

Y repensant quelques fois je suis arrivé à la conviction, d'abord qu'à la longue il y serait venu, car s'il était lent à s'assimiler une nouveauté, une fois qu'il avait acquis la conviction qu'une chose était bonne ou légitime, rien ne lui eût fait y renoncer; et, secondement, qu'il était peut-être embarrassé justement par la profusion de gentianes dans l'œuvre des artistes munichois de ce temps-là.

Emile Isenbart portait cela d'ailleurs sur lui, un doux entêtement. Il avait avec timidité la tête d'un homme hardi. A le voir sans le connaître avec ses cheveux plantés drus et rebroussés en arrière du crâne, son grand front proéminent et plein de pensée, on l'eût facilement pris pour un professeur d'université fort peu orthodoxe. Or c'était exactement l'opposé. Tout l'effrayait de ce qui était insolite, une forme ou une couleur de chapeau comme la peinture a *tempera*, comme une hardiesse verbale, comme un premier tableau de Brangwyn *(les Boucaniers)*, le divisionisme de Segantini, les petites gentianes bavaroises. Et je ne suis vraiment pas sûr qu'il eût été bien content de savoir que j'écrivais sa biographie.

Ce qu'il y a d'ailleurs grelotté en ce Munich qui lui fut certainement l'une des dures épreuves de sa vie ! Il en était transi jusqu'en ses goûts et ses plus chères habitudes. Jamais l'image du déraciné n'eût pu être plus complète.

Les premiers jours de son arrivée en pays étrangers, à Sion ou même à Colombier aussi bien qu'à Munich, c'était du désarroi. Il se cramponnait désespérément à tout ce qui lui rappelait, ne fût-ce qu'un peu, ses bords du Doubs et ses environs de Besançon. Il s'y jetait comme un naufragé sur la planche de salut. Tant pis si c'était le moins caractéristique de là-bas. Peu à peu il se familiarisait avec les atmosphères et les tons nouveaux, il s'adaptait avec les manières d'être du sol, il s'enhardissait. La sincérité l'emportait sur les vieilles habitudes de l'œil et de la main. La conscience était chez lui toujours la plus forte, s'agît-il de changer quelque chose à sa manière ou à ses goûts. Et nous l'avons vu faire des paysages du Valais merveilleusement alpestres et des paysages de Bavière aussi verts, aussi crus et plantureux, aussi *discords* même, selon les habitudes de France, que les artistes autochtones. Dame, il n'aimait pas trop ces feuillets. Mais, encore une fois, il avait obéi à ce qu'il avait reconnu d'impérieuse nécessité. Le devoir d'être sincère passait avant ses goûts. Mais avec quel bonheur il retrouvait jusque dans les rues de Munich, ou d'Innsbruck, jusque sur les quais de Venise, l'occasion de perpétrer un authentique Isenbart, lilas, mauve, blond et chatoyant. Il a fait du dur et tout neuf Musée de l'Armée en contre-bas des esplanades du Jardin de la Cour je ne sais quel mirage délicat, un palais de pétales de roses et d'œillets qui, étant donné ce caractère timide, vaut en son genre, comme échantillon des mystérieuses transformations de la réalité qui s'opèrent dans un cerveau de peintre, les fantasmagories que, sous prétexte de Venise ou d'Amsterdam, Ziem tirait de son échafaudage d'oripeaux sur une barque aux couchers de soleil des Martigues, ou les

variations inattendues que se jouait à lui-même Claude Monet sur le clavier de ses meules. Je ne compare pas les œuvres. Mais le fait psychologique, pour ne pas dire pathologique au sens étymologique du mot. L'art vit de déformation. Bien plus, puisque l'œil de chacun de nous déforme et colore à son gré, comment en serait-il autrement du cerveau ? On n'a jamais étudié l'imagination que chez les écrivains où elle est ordinairement logique. Chez les peintres elle procède tout autrement. Que l'on y réfléchisse bien : il est plus logique, selon la doctrine et tous les aîtres intimes d'Emile Isenbart, de faire un pré au bord d'un ruisseau de Fœhring, vénéneusement vert comme il l'était, entre des saules printaniers et couleur de rouille avant les feuilles, que de transfigurer une grise bâtisse moderne, couleur béton nature, selon une vision qui s'est caressée aux tendres automnes sur les roselaies de Micaud et aux roses ardents d'El Cantara.

Mais revenons au plateau franc-comtois.

En plein mois d'août parfois, le brouillard automnal tout soudain s'empare de ces hauts lieux et leur rappelle que, d'hiver à hiver, un mince été n'est, après tout, qu'une tolérance sujette à repentir. A vingt mètres les sapins au bout du pré ne sont plus que des fantômes et quand on approche de la lisière du bois, il semble qu'une sournoise armée soit là qui guette. A l'esprit ne se présentent plus que des images de deuil, de menace et de silence. En été même, au premier obscurcissement, tout le mauvais frisson des choses qui finissent, des chagrins qui s'apprêtent, de l'année qui meurt, étrangle instantanément la joie des heures lumineuses au carillon des troupeaux. Et je me rappelle encore la mine déconfite d'un plan de dahlias en fleur à l'angle d'un courtil. Mais en septembre, la splendeur des grands beaux jours prend quelque chose de passionnément tendre et de mystiquement exalté. L'automne, c'est l'été conscient qu'il va mourir ; il en prend la sérénité des vieillards dont la vie fut assez probe pour ne leur laisser ni regrets ni remords. L'heure des premières colchiques est là. Et c'est le moment où, à la fin, toute la force acquise, l'élan de sa campagne d'été produisaient en l'artiste une sorte d'exaltation suprême et mélancolique qui, tant dans les effets bleu-laiteux et blond-rosé que dans ceux, brumeux et gris, vert engrisaillé d'aiguail ou détrempé de pluie, amenait parmi ses études les feuillets souverains et le plus pathétiques.

Dès lors les beaux jours se passent dans une atmosphère d'opale, nostalgique et tendre, les lointains embués juste assez pour apparaître ombrés de bleu céladon dans des mousselines lilas, et les roux et les jaunes, les tons de flammes, comme éteints dans un peu de fumée bleuâtre. A l'avant-plan, des haies mordorées, des

gazons dorés. Il y a du céruleum épars partout. Les grandes gentianes jaunes — celles-là, il ne se refusait pas à les peindre, — sont montées en graine ou pendent brisées sur leur tige. Et quand les mauvais jours bourrus sont là, qu'il faut se réfugier pour peindre sous le porche d'une grange, que les nuées traînent bas à travers la forêt hostile, que l'herbe coasse sous les pas dans le soulier instantanément plein d'eau, alors redouble la mélancolie du tintement de la vache égarée qui, machinale, avec les allures d'une chose antérieurement remontée, cherche le chemin de l'étable. Une grande détresse s'empare des pâturages et les études qui en sont imprégnées chantent d'une voix dolente, exactement accordées à la plainte du vent, le bonheur de l'été mortellement frappé par l'automne. Les vacances sont finies. C'est la rentrée. Il faut regagner le pays d'en-bas et les rives du Doubs où l'été de la Saint-Martin réservera peut-être au peintre le regain d'encore quelques suaves et délicates études.

Il y aurait un ouvrage magnifique à composer, et dont l'illustration serait toute trouvée, sur *le Doubs et les peintres*. Emile Isenbart l'a bien à lui en deux régions, celle de Morteau et celle de Besançon. Le précédant selon l'âge comme selon le cours de la rivière, il faut situer à Remonot le plus ferme peintre de grands rochers après Courbet, Nestor Bavoux, d'ailleurs natif des Villers. Puis entre les deux zones qui appartiennent à tout jamais à Isenbart se placerait le domaine, abrupt et étranglé, qu'exploitèrent les peintres neuchâtelois et bâlois, Huguenin-Lassauguette et Jeanmaire, aux débuts de la découverte du Jura par les artistes suisses, puis surtout Charles L'Eplattenier, de La Chaux-de-Fonds, qui a décrit en plus de cent vingt tableaux et pastels toutes les Côtes du Doubs, depuis les Villers et la Table de Jérusalem jusqu'au Moulin de la Mort et à la Goule. Quant à Hans Sandreuter, il a laissé, pour la région de Sainte-Ursanne, les pages définitives. D'Audincourt à Dôle tous les peintres bisontins ont travaillé à qui mieux mieux, et Fanard tout le premier, le maître d'Isenbart ; mais nul mieux ni plus que lui n'a fait de ces rives, de Baume-les-Dames à Dôle, comme un véritable petit royaume à lui. Il y a ajouté le Dessoubre de Consolation, la Reverotte de Plaimbois qui eux aussi ne sont qu'à lui ; il y a même joint la Loue qui appartenait à Courbet en amont, à Français en aval ; il y a même ajouté l'Oignon de Voray qui, plus tard, échut en tout droit tout honneur à l'impressionnisme irisé de M. Chudant. Tout cela se répartit dans toute la durée de la carrière du Maître et forme le gros de son œuvre.

Le Doubs est une rivière qui ne coule pas. Il dort ou il bondit. Pas de milieu. Ou lac, ou torrent. Hans Sandreuter l'appelait une rivière mystique. Recueillie et pleine de réfléchissements et de surprises, elle est traître, disent ceux qui ont failli s'y noyer, s'embarrasser dans ses algues, disparaître dans ses vases, perdre pied dans ses trous, alors que nulle au contraire n'avertit plus sincèrement de ses dangers. On la voit telle qu'elle est. Elle a l'aspect de ses embûches. C'est une âme noire et profonde, mais qui a la sérénité de sa noirceur et de sa nature d'exception. Alors tant pis pour l'imprudence. Le nom même de Morteau dit ce que le jeune Doubs se montre dans cette cuvette à la fois molle et sauvage, où la montagne s'alanguit et s'affaisse complaisante au fleuve, entre la frontière neuchâteloise et le haut plateau franc-comtois. Mais le sourire d'une rivière, qui n'est plus qu'une succession méandreuse de longs étangs dans les prairies, y fait déjà présager les grâces de la région de Besançon. Seulement nous sommes à l'altitude de neuf cents, huit cents mètres et tout autour des tranquilles miroirs, moirés de bleu céruléen à la moindre brise, c'est le Jura bien caractérisé. Le tranquille et crépusculaire tableau du Musée de Lyon donne le mieux l'idée de ces sites où, pour un peu, l'idylle tournerait au désespoir, conçue par une âme moins pure, moins sage, moins soumise; âme frileuse s'il en fût, qui n'aimait pas réagir contre le destin autrement que par son acceptation chrétienne et à qui tout geste violent semblait une faute de goût. Cela même sans qu'elle s'en rendît compte. C'est le moment de noter que tout autre, plus en proie à ses passions, eût autrement poussé au tragique et au noir cet âpre Jura, dont un Pointelin, un Courbet, un Bavoux, donnent des interprétations si différentes. Mesuré en tout, Isenbart est un type parfait de cette si haute moyenne sentimentale et poétique, de cette tenue excellente à laquelle atteint le niveau général de l'art français, de telle sorte qu'en aucun pays il ne soit plus difficile d'être mis hors pair. Rien ici que d'équilibré, de mesuré, un éclat sourd sur la rivière là où elle disparaît à travers la prairie, le reflet sourd également d'un grand cumulus. Le même tableau, traité par un artiste de l'école allemande ou scandinave, pourrait être aussi mystérieux et même encore plus grand ; jamais il ne connaîtrait cette intimité et cette façon de laisser parler les voix intérieures d'un tel site.

Un des panneaux du Palais de Justice de Besançon résume toutes les études de cette Combe du Jura. Allongement paresseux de la montagne, plutôt revêche pourtant, par le hérissement de ses sapins écharpés de nuages ; torpeur de la rivière qui ne se résout pas à quitter ce site salubre et verdoyant ; rayons dans les branches

attachées aux fûts droits des avant-plans latéraux, gentianes et ombellifères dans les gazons de terre ferme, laiche aquatique aux lèvres du fleuve. Et reflets moitié lumière du ciel, moitié obscurité de grands sapins.

On ne se doutera jamais à quel point ces œuvres qui paraissent si spontanées, si directement écrites sous la dictée de la nature, sont pourtant soigneusement méditées, composées, lentement mûries et pesées jusqu'en leurs moindres détails. Du tableau fait à l'atelier, on peut dire que tout y est calculé. Pas un centimètre de la surface, ciel ou sol, qui fût livré au hasard ou aux bonheurs fortuits de l'inspiration. Il faut à chaque élément du tableau le secours de tant d'études, de dessins de plantes, et à l'ensemble la combinaison de combien d'études ! Plus personne aujourd'hui n'a cette conscience ou, si on l'a, elle est appliquée à d'autres fins. Ainsi passent les époques et, tout en admirant certaines œuvres qui ont en elles ce je ne sais quoi de divin, qui les fait éternellement jeunes, ne savons nous plus les intentions de l'artiste. Les *parce que* en lesquels se sont résolues ses hésitations, les réponses qu'il s'est données à ses *pourquoi*, nous ne nous doutons même plus qu'ils aient pu se débattre. Des états d'âme beaux et héroïques, d'abstrus problèmes, qui se sont posés et qu'ont résolus de grandes intelligences, sont là comme s'ils n'avaient jamais existé. Telle cette tourbe fleurie de bruyères en laquelle sont accumulés des siècles de sphaignes agissantes. Et cependant rien de tout cela n'est mort. L'œuvre est là. Nous n'en saisissons plus les dessous. Mais sans ces dessous, la poésie non plus ne serait plus là qui encore agit si puissante sur nous.

Décrire même à grands traits l'œuvre d'Emile Isenbart entraînerait presque à un itinéraire assez complet du département du Doubs. En tout cas une promenade à travers ses cartons d'études équivaut à un voyage à pied dans ces montagnes et ces vallées profondes où sourdent des sources vauclusiennes. Tout à coup le sol cesse d'onduler et se dérobe brusquement. De belles architectures de rochers par assises régulières, ne s'élevant pas, mais se creusant au contraire dans la masse géologique. Tels ces temples hindous non pas édifiés, mais excavés dans la montagne. Et, tout au fond de ces puits merveilleux, naissent du roc et se faufilent sous les branches des ruisseaux d'une adorable candeur. Ou, au contraire, des torrents bouillonnant à travers les blocs moussus dès leur sortie de l'antre qui, nulle part, à Consolation ou à Plaimbois, n'atteint à la majesté unique des sources de la Loue et même de celles du Lison. Consolation cependant est un site unique aussi par la soudaineté et la profondeur de son amphithéâtre de rochers ; puis, par son double torrent et le monastère qui s'est établi à leur confluent ; enfin par ses ponts, moussus

à souhait, car tout se couvre de mousse dans ce puits humide où le soleil arrive si parcimonieux. Le maître a toujours aimé y revenir, à tel point que l'on trouverait dans son œuvre la parure illustrative d'une complète monographie de Notre-Dame de Consolation.

Il y aimait particulièrement les effets à contre-jour du matin, quand les roches sont embuées de bleu avec des frisures lumineuses aux rebords, et des éclats argentés sur la cascatelle qui, de haut, se joint aux sources vauclusiennes. Et, sur ces fonds simplifiés et grandis par cette simplification bleue, les arbres d'en bas, déjà inondés de soleil, se détachent, leurs frondaisons d'émeraude en transparence tandis qu'à leur ombre dort le ponchet à deux arches sous lequel, tranparent, le torrent nouveau-né fait sur son lit de gravier bruni sa première école de petite rivière prochaine, ce tranquille Dessoubre si pittoresque à descendre jusqu'à Saint-Hippolyte.

Ici, et à la Reverotte de Plaimbois, et d'ailleurs aux bords même du Doubs, les grandes colonies de tussilages, sur les sables et graviers délaissés par les eaux après leur fougue printannière, pour lesquels l'artiste éprouvait une véritable complaisance, nous ont valu ces beaux tableaux qui, tel celui du Musée de Dijon, devraient tôt ou tard être comparés à ceux où Hans Sandreuter, dans le Kaltbrunnenthal soleurois, marquait la même prédilection pour ces larges feuilles étalées dont les nervures, carmin comme celles de la rhubarbe, sont d'un si grand effet décoratif.

Dans la vallée de la Loue on pourrait croire que notre artiste prend le contrepied de Courbet, tant il semble s'attacher à tout ce qui fut indifférent au maître réaliste. Il n'en est rien. Isenbart ne songeait jamais à qui l'avait précédé ; il ne prenait partout que ce qui convenait à sa nature, infiniment délicate et réservée, et dont on n'a jamais eu d'autres confidences que ces études où il se livre tout entier et où il devient, à qui connaît un peu son œuvre, si facile à déchiffrer. De toute évidence les cerisiers en fleurs et le vieux pyramidion du clocher gothique, tout semblable à ceux valaisans, de Mouthiers-Hautepierre le ravissaient autrement que les austères profils de rochers qui, je ne sais par quel miracle, réussissent si bien à être, comme le caractère franc-comtois, comme Courbet lui-même, à la fois rudes et bon enfant. Mais c'est surtout en aval, entre le premier viaduc du chemin de fer arrivant de l'Hôpital du Gros Bois et les ruines du château de Scey, qu'il a aimé à travailler. Les traces de Français qu'il retrouvait là auraient pu le gêner plus que celles de Courbet à Ornans et à Vuillafans. On l'eût fort étonné en le lui disant. Il

était si bien accoutumé à aller tout droit son chemin et si confiant en sa vision personnelle que même s'il se croisait avec le tiers ou le quart, il était sûr que sa récolte ne ressemblerait à aucune autre. Voyez ce pont de Brassac, ardent et flavescent, tel à peu près que Courbet avait celui de la Loue sous ses fenêtres et qu'il n'a jamais réussi à voir ni à peindre ainsi. C'est empâté et brillant comme du Gagliardini, mais si concentré, si sérieux, si grave en même temps. Et voyez si l'artiste était timide qui n'a pas hésité à poser cet indéfinissable ton pourpre-lie de vin dilué sur la petite grève à nu de l'angle droit.

Besançon et les immédiats environs en amont et en aval, en tous sens, et jusque dans la crypte de l'église de Saint-Ferjeux en construction, cette rubrique à soi seule est un monde. Chaque année de toute une vie, chaque saison, chaque heure de la journée sur ces sites ont laissé leur empreinte dans ces cartons. Crépuscule d'arrière-saison sourd et feutré sur les bastions et les tours carrées de la Madeleine et l'amas confus des toits de Battant ; moulin Saint-Paul, éblouissant et épanoui presque en claquement d'oriflamme, rutilant avec de petits empâtements agiles et décisifs ; étirement des remparts gris de la Citadelle, sur les bancs de rochers eux-mêmes solides et décisifs comme s'ils avaient été conçus par un architecte stratégique. Au Musée même de Besançon l'artiste encore jeune se trouve représenté par des vues d'anciens remparts, des aspects de certains fossés qui n'existent plus. Dans le jardin de la Préfecture, au pied de la citadelle, devant la gare de la Mouillère en construction, devant les usines fumantes des prés de Vaux, autour de la porte Rivotte, il a posé son chevalet partout ; c'est une véritable encyclopédie de Besançon: aspects bleu absinthé, aspects roses, aspects jaunes, aspects irisés. En amont les côteaux sévères dominés par Montfaucon, les retraites ombreuses d'Arcier où encore quelques pierres romaines s'entassent : en aval les falaises de Torpes, l'Ile Malpas, l'églisette de Velote et surtout les jardins et les vieux toits de Beurre et les roches d'Arguel, comme il les a aimés ! Il en est l'infatigable célébrant. De l'Ile Malpas, dans son flamboi automnal, avec ses hauts peupliers mûris comme des poires sur les fonds bleuâtre tiède du coteau de Casamène, et ses herbes ployées au fil de l'eau, elle-même filée par les îlots verdoyants ; de la roche d'Arguel, massée en château fort d'une seule venue, grisâtre à travers les branches argentées dans le matin engourdi du premier printemps ; des falaises de Torpes qui passent, halées à travers les arbres penchés, dont la recette n'a pas été prise chez Corot, pas plus qu'il n'a appris de lui la délicate sentimentalité qui cependant lui eût fait plaisir. En présence de certaines des études de Besançon, c'est l'odeur même de la « vieille ville espagnole »

que l'on sent et les bruits, les cris si « ville de France » que l'on entend. Dans les études de la banlieue, c'est l'odeur même du Doubs, marécageuse et poissante, et tels petits bruits de la rivière, une branche qui fléchit qu'elle entraîne, qui résiste, se reprend et qu'elle reprend encore; frolis et langage, que sauront percevoir mieux que tous, ceux pour qui ces études ne sont pas seulement de sereines pages d'art, mais la sincère notation de sensations par eux-mêmes éprouvées depuis l'enfance.

Seule la neige manque un peu. Comme presque tous les paysagistes, excepté les Scandinaves, et jusqu'à l'invention des sports d'hiver, il l'aimait peu. Il était par ailleurs très sensible au froid. Et puis n'avait-il pas besoin de ses hivers pour mener à bien ses tableaux d'atelier où, seul à seul avec ses méditations, il avait le temps et le moyen de se rechercher après tant d'études arrachées à l'impression du moment ? L'hiver était l'heure de ses examens de conscience. L'œuvre d'Emile Isenbart est prisée partout ; elle s'est fait estimer des juges les plus éloignés de l'aimer, mais pour l'aimer comme elle le mérite, il faut aimer au moins un peu ce vieux Besançon qu'il a tant aimé, lui, et dont la série de ses croquis lithographiés va prendre chaque jour plus de valeur.

Madame Isenbart a passé son enfance en Bretagne ; son mari a appris à aimer la Bretagne par elle et je crois qu'aucun autre pays ne venait aussi directement après sa Franche-Comté natale dans son cœur. Il en a dit les aspects noirs et sévères, les clochers et les calvaires ouvragés, les lavoirs assombris par les costumes noirs des lavandières, les rues intactes des vieilles villes avec des angles de maisons en encorbellement rompus sur des cathédrales à la découpure hardie ; il en a dit les pinèdes fauves sur les bras de mer intérieurs et les inattendues rives bleues, presque méditerranéennes ; il en a dit les grandioses roches océanes, les petits ports vierges et les grottes béantes sur le départ de la marée ; il en a dit tout ce qu'une activité aussi en éveil que la sienne, ce qu'un esprit comme le sien, aussi apte à se complaire à de belles architectures qu'à la nature, ne pouvait manquer de s'assimiler en un tel pays. Et même ceux qui ne connaissent la Bretagne que par Brizeux, Loti ou Le Goffic, par Henri Rivière, Cottet et Simon, reconnaîtront sans peine que, peintre de la Bretagne, Emile Isenbart n'a pas cessé d'être comme en Franche-Comté celui qui fait des découvertes et qui n'a eu qu'à être lui-même pour trouver du nouveau, même là où des aînés ont passé avant lui.

Peintre de l'Auvergne, du Puy-de-Dôme et de l'église romane de Royat, il a eu moins le temps d'être complet. Il n'en a pas moins dit des choses décisives. Il tra-

vaillait partout où il allait. On le verra passer trois jours à Venise, un à Innsbruck et cependant en rapporter une ou deux pages. Mais en France, hors sa province natale, ce qui vient tout de suite après la Bretagne, c'est la Côte d'Azur, les environs de Nice où il fut attiré, ses dernières années, par une amitié d'enfance.

Alors les mornes d'hyacinthe et d'améthyste, avec de petites villes que l'on espère un peu sarrasines, perchées à mi-côte, lui font éprouver cette allégresse nouvelle de juxtaposer les tonalités roses et bleues d'Algérie à ses élégiaques verdures, dont la dentelle sur le ciel était devenue une habitude de son existence. Il abordait là les oliviers pour la première fois et l'on peut penser à quel point il fut tout de suite amoureux de ces feuillages légers et de ces troncs tordus aux lignes élégantes. Facilement aussi il retrouvera les habitudes de composition de ses mers intérieures et de ses bords de l'Odet bretons, de longs promontoires touffus à travers des arbres penchés. Quant à la couleur de la mer, des roches et des toits, aucune hésitation. Les tons roses, aurore, chair, illuminent le céruléen doux des ombres des caps au profil grec dans l'azur saphir du flot méditerranéen. D'autres caps plus loin se drapent de mauve, de violet, tandis que sur l'esplanade de l'avant-plan où les écorces évidées décrivent des caractères arabes, une ombre froide réussit mal à oublier les verdures amères du Jura. Faut-il avouer que cette légère dissonance n'est pas pour nous déplaire ? Oh ! la page est excellemment harmonisée, rien ne détonne vraiment. Le tableau est fait. Mais on sent qu'il est d'un artiste du Nord. Et sentir cela a bien son prix ayant son charme.

De Paris, où il allait pourtant chaque année, il n'a presque rien rapporté. C'est que son travail y était autre et ceux qui l'ont accompagné une fois au Salon peuvent seuls dire à quel point il savait étudier l'œuvre de ses confrères, de ceux surtout en lesquels il se reconnaissait, et sinon lui-même au moins les virtualités à développer qu'il sentait en lui.

D'Algérie et de Tunis le carton d'études rapporté constitue exactement un album de touriste où l'on sent une certaine curiosité d'exotisme ; mais il faut savoir qu'il vit le pays sous la pluie et qu'il y traîna un long accès d'influenza (1893). Les verts exotiques d'El Cantara sur la prodigieuse muraille flamboyante et quelques études d'oasis n'en offrent pas moins de véritables réussites de lumières. Et les roches et l'arche grandiose de Constantine, il les a traitées avec le même intérêt d'architecte, pour ne pas dire de géologue, que plus tard sa grotte de Morgat en Bretagne. En somme ce n'était plus de l'Algérie, c'étaient des rochers. Et l'amant du Val Noir de Consolation s'y connaissait.

En Suisse où il fit tant de voyages, dès sa jeunesse, il connut des moments dont le bonheur égale presque celui des meilleurs en Bretagne et aux Alpes Maritimes. Le lac de Neuchâtel, aux portes de son pays natal, l'attirait beaucoup. Et Neuchâtel, où depuis un siècle fleurit une véritable et très estimable école de peinture, se doute à peine qu'un des meilleurs poètes de son lac aura été ce peintre bisontin en lequel on a trop coutume de voir avant tout un peintre du Jura. Deux sites surtout lui ont été au mieux favorables, le grand delta d'alluvions, les ombrages centenaires et les franges de roseaux de Colombier et, en face, Estayayer.

L'amour d'Estavayer, de son château aux tours rouges, de son enceinte carrée, de ses remparts envahis de lierre et de ses portes à mâchicoulis, de son église Saint-Laurent au lourd clocher à cheval sur la nef, c'est un chapitre entier de l'histoire de l'art suisse et des voyageurs artistes en Suisse. Que l'on regarde seulement l'avant-plan, mares brillantes et roseaux froissés, du tableau d'Estavayer ici reproduit, c'est l'un des plus parfaits, à la fois ingénieux et libre, élégant et aisé, *naturel*, qu'Isenbart ait composé. Dans son œuvre je ne connais d'analogue pour le charme ému, la désinvolture savante et gracieuse que l'avant-plan du Doubs à Boussières reproduit au prospectus de ce petit livre.

Et maintenant Sion, le Valais. La vallée du Rhône avant le lac de Genève, est une région tout à fait à part non seulement en Suisse, mais en Europe. Je sais d'Emile Isenbart une étude magnifique de Sion depuis le chemin de Savièze. Il est allé s'asseoir tout bonnement au point de vue classique de toutes les photographies d'ensemble du chef-lieu de la bannière aux étoiles. Cela se passe de bon matin, halé et lilas, en été bien accompli et décoloré. Les deux rocs tiarés de châteaux surgissent allégés par les fumées, les éclats argentés des toits de pierre, les brumes qui déjà sentent l'automne. Et l'on hume encore dans l'harmonie générale je ne sais quel relent de Besançon.

Mais voici autre chose. Redressement brusque de Valère au-dessus des grands noyers sur ces prés pourris, aujourd'hui assainis, qui sont d'anciens marécages du Rhône. Et au delà le surgissement des montagnes aiguës et roses — un rose de reines-marguerites — avec leurs floches de neiges accrochées. C'est un autre accent ! Le Valais a opéré. Et la qualité presque minérale de ce ciel bleu ne se retrouve nulle part ailleurs dans les tableaux d'Isenbart. C'est comme la masse plastique et dense de ces vieux arbres. Ils vont avec la montagne. Ils en ont la fermeté. Ils sont sculptés plus que peints et les pics, eux, sont ciselés comme dans du cristal de Bohême.

Et Fribourg ! Et Gruyère ! Et le lac des Quatre-Cantons ! C'est Isenbart toujours et c'est assez dire. Et dire aussi que ce n'est pas tout à fait la Suisse primitive, ni la Gruyère, ni Fribourg. Jadis un trouvère passait. Un peintre aujourd'hui passe, cherche et trouve... soi-même. Donc se retrouve partout.

A Venise non plus, le passant d'un jour ne se risque pas au choix du motif rare et susceptible d'amener à un renouvellement, révélateur d'un émoi encore insoupçonné. Il s'assied tout bonnement au quai des Esclavons, là où tout le monde s'est assis, où personne ne peut ne pas s'asseoir et, sans le moins du monde s'en douter, il refait par un soir jaune et menaçant un tableau d'Ettore Buzzi, le savant et multiface peintre de Lugano. Isenbart, lui, est tout d'une pièce. Mais multinuancé au possible, car il reflète tout ce qui le charme ou l'émeut avec une sensibilité exquise. Entre mer et ciel safrané, tandis qu'un rouge de mauvais augure meurt à l'horizon, la silhouette gris-verdâtre de la Salute enfle ses dômes, ajoure son campanile. La houle empâtée fait s'entrechoquer les gondoles au pied de la fameuse lanterne. Et cet avant-plan, en deuil et sonore comme les touches noires d'un clavier, est parcouru de reflets indigo sur les *felci*, tandis qu'à l'angle des quais deux bateliers, l'un debout dans l'esquif, l'autre agenouillé sur les dalles, sont parmi les meilleures figures que l'artiste ait ainsi happées au vol.

D'Innsbruck il y a de ces beaux dessins qu'il réussissait si bien en voyage et qui deviennent une véritable œuvre, organique et complète, lorsqu'il a un peu de temps devant lui pour les pousser. Et je n'oublie pas certaine aquarelle faite de mémoire, le lendemain à Munich, qui est une pure merveille.

L'angoisse de la guerre arrêta tout travail. Pour tout le monde ces quatre années-là comptent double. Lorsque les Salons rouvrirent, Emile Isenbart reprit peu à peu ses habitudes. C'est le moment de l'ultime œuvre. Et pour nous du dernier recueillement devant cette œuvre.

C'est la plus simple et cependant la plus complète synthèse que puisse souhaiter un naturaliste, doublé d'un poète, de la nature sur les hauts plateaux du Jura, en été. Tout y est de ce qui est essentiel. Et cela trouverait sa place aussi bien dans le livre d'un savant que dans un musée. Nous en connaissons tous les éléments depuis les quarante-trois années d'envois assidus de l'artiste au Salon. Ils apparaissent ici, rassemblés comme pour une dernière revue. Salut suprême du Maître à ces sites qui lui survivent. Salut reconnaissant de ces sapins, de ces

bouleaux et de ces bruyères, reconnaissants d'avoir pris vie, sous son pinceau, à son cercueil qu'ils ont veillé du haut de ce chevalet silencieux, où les voici encore restés tels que le dernier coup de pinceau les y a laissés. Une mare reflète dans son eau de tourbe, qui opère à la manière du miroir noir, un peu de ciel en l'assombrissant. Les petits bouleaux, nerveux et frissonnants, trempent leurs racines dans le sol spongieux. Au delà, les grands sapins, âpres et drus, en leur solide plasticité obturent l'horizon, tandis que de leur subit recul à droite part une côte de pâturages où s'espacent des fermes et des forêts. Tout cela se détache d'un ciel heureux avec agitation. Il y a plus de mouvement au ciel que sur terre où règne la paix ensoleillée d'une belle matinée d'été. Des vaches passent et broutent sur le sol raffermi, entre les sapins et le marécage. Les études d'après nature, qui sont l'empreinte même de l'émoi moteur dans la matière, gardent toute la fièvre de la main, bataillant avec cette matière pour la contraindre à exprimer et la nature et l'émotion qu'elle provoque. Le tableau à l'atelier affecte une allure plus sage, plus méditée ; c'est un peu la traduction d'un *allegro* en un *andante* ou un *adagio*. Et la touche à n'être plus irréfléchie, lâchée « bride sur le cou », devient chose secondaire qui ne s'interpose plus entre l'impression du spectateur et la volonté de l'artiste de discipliner son émotion selon son parti-pris. Ainsi le tableau, moins passionné, acquiert une certaine sérénité qui est celle d'une belle âme, à elle-même toujours égale, et dont les pires surprises ne sauraient prendre la foi au dépourvu.

Et maintenant, myriades de marguerites des prés du Bélieu ; somptueux tussilages satinés d'aiguail au matin; pierres brunes dans les transparences de la Reverotte et du Dessoubre; pensives ombellifères de Plaimbois ; bruyères roses de Noël-Cerneux; fourrures de mousses aux rocs et aux troncs de Consolation, nous ne vous reverrons plus, et vous non plus, — du moins tels qu'il savait vous concevoir à son image, — roseaux du Doubs, recueilli avec vous sous les grands rochers blancs, aux rectitudes aggravées de lignes décisives par la mathématique de Vauban.

Le 21 mars 1921, M. Isenbart, toujours très matinal, se lève le premier, descend au sous-sol s'occuper de son calorifère et ne reparaît plus. Besançon apprit avec stupeur qu'il venait d'être fauché ainsi, en pleine activité, au moment même de reprendre sa journée de travail.

A l'œuvre, désormais, d'en dire plus.

Et au lecteur de tourner la page.

PLANCHES

LISIÈRE DE BOIS. Soleil du soir. (Etude.)

PONT DE BRASSAC, environs de Castres, Tarn. (Etude.)

PRAIRIE, MONTFERRAND, près de Besançon. (Etude.)

ROCHES D'ARGUEL, près de Besançon. (Etude, 1892.)

« LA SALUTE » A VENISE. (Etude, 1905.)

MATINÉE D'AUTOMNE. (Panneau décoratif.)

PREMIERS BEAUX JOURS, Chalezeule près de Besançon. (Etude, 1919.)

MATINÉE DE PRINTEMPS. (Salon de 1920.)

Appartient à M. et Mme Scheck, Besançon.

HAUTS PATURAGES. (Etude.)

CHALET FRANC-COMTOIS. (Etude.)

BEAULIEU, près de Nice. (Etude.)

MONTBORON, près de Nice. (Etude.)

OLIVIERS A VILLEFRANCHE. (Etude.)

SOUS-BOIS. Effet du matin. (Salon de 1921.)

LES FOINS EN FRANCHE-COMTÉ. (Tableau.)

Appartient au Capitaine Léon Isenbart.

SOIR A CHALEZEULE, près de Besançon. (Salon de 1909.)

Appartient à M. Dulac, Besançon.

CHATAIGNIERS EN VALAIS. (Etude.)

SION EN VALAIS. (Etude.)

LE DOUBS A THORAIZE. Automne. (Salon de 1883.)

Appartient à M. Gaulard, Besançon.

REMPART SAINT-ESPRIT A BESANÇON. (Etude.)

MOULIN SAINT-PAUL A BESANÇON. Effet du soir. (Etude.)

TUSSILAGES. (Salon de 1893.)
Musée de Dijon.

AVRIL EN FRANCHE-COMTÉ. (Exposition Universelle de 1889.)

Appartient à Mme Dubourg-Maire, Besançon.

L'ARBRE AU GUI, bords du Doubs. (Tableau.)

BORD DE L'ODET A QUIMPER. (Tableau.)

Appartient à M. et Mme Marcel Montandon, Strasbourg.

VALLÉE DE L'ODET, environs de Quimper. (Etude.)

LE SOIR, Plaimbois-Vennes, Doubs. (Salon de 1910.)
Appartient à M. et Mme Maublanc, Besançon.

COMMUNAL DU BÉLIEU, Doubs. (Etude.)

SOURCE DU LANÇOT A CONSOLATION, Doubs. (Etude.)

ILE MALPAS, près de Besançon. (Etude.)

BAIE DE DOUARNENEZ, Bretagne. (Grand panneau décoratif.)

MARÉE BASSE EN BRETAGNE, PORSPODER. (Etude.)

BRUME DU MATIN, BÉLIEU, Doubs. (Salon de 1914.)

Appartient à M. et Mme Maublanc, Besançon.

FIN DE JOURNÉE, PLAIMBOIS-VENNES, Doubs. (Etude.)

APRÈS L'ONDÉE, PLAIMBOIS-VENNES, Doubs. (Salon de 1904.)

Appartient au Dr F. Roland, Besançon.

UNE COMBE DU JURA. (Salon de 1907.)
Musée de Lyon.

ESTAVAYER. Lac de Neuchâtel, Suisse.
Appartient à Mgr l'Archevêque de Besançon.

LA MARE AUX BRUYÈRES, BELIEU. Effet du matin. (Etude, 1920.)

TOURBIÈRE DU JURA, BÉLIEU, Doubs. (Salon de 1921.)

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. — LISIÈRE DE BOIS. Soleil du soir. (Etude.)
2. — PONT DE BRASSAC, environs de Castres, Tarn. (Etude.)
3. — PRAIRIE, MONTFERRAND, près de Besançon. (Etude.)
4. — ROCHES D'ARGUEL, près de Besançon. (Etude 1892.)
5. — « LA SALUTE » A VENISE. (Etude 1905.)
6. — MATINÉE D'AUTOMNE. (Panneau décoratif.)
7. — PREMIERS BEAUX JOURS, Chalezeule près de Besançon. (Etude 1919.)
8. — MATINÉE DE PRINTEMPS. (Salon de 1920.)
9. — HAUTS PATURAGES. (Etude.)
10. — CHALETS FRANC-COMTOIS. (Etude.)
11. — BEAULIEU, près de Nice. (Etude.)
12. — ENVIRONS DE NICE. (Etude.)
13. — OLIVIERS A VILLEFRANCHE. (Etude.)
14. — SOUS-BOIS. Effet du matin. (Salon de 1921.)
15. — LES FOINS EN FRANCHE-COMTÉ. (Tableau.)
16. — SOIR A CHALEZEULE, près de Besançon. (Salon de 1909.)
17. — CHATAIGNIERS EN VALAIS. (Etude.)
18. — SION EN VALAIS. (Etude.)
19. — LE DOUBS A THORAIZE. Automne. (Salon de 1883.)
20. — REMPART SAINT-ESPRIT A BESANÇON. (Etude.)
21. — MOULIN SAINT-PAUL A BESANÇON. Effet du soir. (Etude.)
22. — TUSSILAGES. (Salon de 1893.)
23. — AVRIL EN FRANCHE-COMTÉ. (Exposition Universelle de 1889.)
24. — L'ARBRE AU GUI, bords du Doubs. (Tableau.)
25. — BORD DE L'ODET A QUIMPER. (Tableau.)
26. — VALLÉE DE L'ODET, environs de Quimper. (Etude.)
27. — GROTTE DE MORGAT, Finistère. (Tableau.)
28. — LE SOIR, Plaimbois-Vennes, Doubs. (Salon de 1910.)
29. — COMMUNAL DE BÉLIEU, Doubs. (Etude.)
30. — SOURCE DU LANÇOT A CONSOLATION, Doubs. (Etude.)
31. — ILE MALPAS, près de Besançon. (Etude.)
32. — BAIE DE DOUARNENEZ, Bretagne. (Grand panneau décoratif.)
33. — MARÉE BASSE EN BRETAGNE, PORSPODER. (Etude.)
34. — BRUME DU MATIN, BÉLIEU, Doubs. (Salon de 1914.)
35. — FIN DE JOURNÉE, PLAIMBOIS-VENNE, Doubs. (Etude.)
36. — APRÈS L'ONDÉE, PLAIMBOIS-VENNE, Doubs. (Salon de 1904.)
37. — UNE COMBE DU JURA. (Salon de 1907.)
38. — ESTAVAYER. Lac de Neuchâtel, Suisse.
39. — LA MARE AUX BRUYÈRES, BÉLIEU. Effet du matin. (Etude, 1920.)
40. — TOURBIÈRE DU JURA, BÉLIEU, Doubs. (Salon de 1921.)

Achevé d'Imprimer le trente septembre mil neuf cent vingt-deux, sur les presses de la Société anonyme des Arts graphiques (marque « Sadag »), a Sécheron-Genève.